Österreichische Kunstbücher

Dr. E. Tietze-Conrat

Die Pestsäule am Graben in Wien

Band 17

Die Pestsäule am Graben in Wien

Von

E. Tietze-Conrat

ÖV
H
G

Verlag Ed. Hölzel, Wien

Amtliche Ausgabe * Staatliche Lichtbildstelle Wien

Geschichte.

Im April des Jahres 1679 brach in der Leopoldstadt in Wien die Pestseuche aus, die sich schnell über die ganze Stadt ausbreitete und tausende Opfer forderte. Abraham a Sancta Clara donnerte sein Memento mori über die im tötlichen Schrecken gelähmten Wiener, der Bruder Augustin sang ihnen den Jammer vom Herzen. Im August floh der Kaiser aus der Stadt; zuerst trug er die frommen Wünsche für sein Volk zur Muttergottes nach Mariazell, dann begab er sich zum dauernden Aufenthalt nach Prag. Überallhin folgte ihm der Notschrei der gequälten Stadt; das bischöfliche Ordinariat empfahl ihm, das Gelübde zu einem frommen Werk abzulegen und als er sich am 18. Oktober dazu entschloß, wurde der Rückgang der Seuche mit dankbarer Befriedigung festgestellt. Das bischöfliche Ordinariat hatte dem Kaiser zwei Vorschläge unterbreitet; er wählte den ersten, eine marmorne Votivsäule der hl. Dreifaltigkeit und den neun Engelschören aufrichten zu lassen. Neben allgemeinen Eigenschaften der göttlichen drei Personen wird in puncto 2 ihre besondere Eignung gegen die jetzige Seuche auseinandergesetzt; die Richtigkeit des Sprichwortes Vienna ventosa aut venenosa (Wien entweder windig oder giftig) sei durch die ungeheure Verbreitung der Pest in der Stadt wieder bewiesen, aber Gottvater hilft dagegen, denn seine Macht über die Winde bezeugt schon David Psalm 134, V. 8: Qui prodivit ventos de thesauris suis; auch Gottsohn ist Herr der Winde, denn nach Matth. 8, V. 16 heißt es; Nunc surgens imperavit ventis et mari; und der Zusammenhang des hl. Geistes mit den Winden geht allein aus seinem Namen hervor, Spiritus Dei ferebatur super aquas (Genesis 1, V. 2). Für die Engelschöre wird das Zeugnis des Propheten Isaias angerufen (6, V. 1f), die Seraphim stehen „vor dem Thron der hl. Dreifaltigkeit und singen unaufhörlich den himmlischen Lobgesang: Sanctus, sanctus,

sanctus . . .". In der Eingabe wird die Säule schon nach Maßen und Kostenaufwand genau beschrieben und die vielen lateinischen Inschriften angegeben, die sie einmal tragen soll; geschickt einverschmolzene Kryptogramme der Jahreszahl spielen darin eine wichtige Rolle, den Hauptstolz ihres Erfinders aber die Gegenüberstellung des zerstörten NINIVAE zu dem verschonten VIENNAE. Die Ausführung dieser Ehrensäule — der andere Vorschlag galt dem Neuaufbau der Peterskirche — brauchte seine Weile.

Doch scheint die Ungeduld der Stadt sich bei diesem Gelübde nicht beruhigt und sofort zur Aufstellung einer provisorischen hölzernen Votivsäule gedrängt zu haben. Diese sollte ursprünglich nur dem hl. Geiste geweiht sein und auf dem Hohen Markt stehen; aber das bischöfliche Ordinariat widersetzte sich dieser Lösung des Geistes aus der Dreifaltigkeit und es wurde daher am 1. Oktober beschlossen, die allen drei göttlichen Personen geweihte Säule in der Nähe der Peterskirche auf dem Graben aufzurichten. Am 27. Oktober stand die Säule von Gerüsten umkleidet über einem hohen Postament von quadratischer Grundform, an deren Kern sich reich gegliederte Sockel schlossen, fertig da; aus dem alten Rathaus in der Wipplingerstraße kam ein langer Zug frommer Bürger im Bußgewande, die immer zwei und zwei eine große Engelsfigur trugen; den Schluß machte, von vielen Händen gestützt, das Dreifaltigkeitsbild: Gottvater zwischen den Knieen den Cruzifixus, dessen Beine die Taube deckt. Die Gruppe wurde oben auf die Säule gesetzt, die neun Engelsfiguren auf die unteren Sockel; vier Tage später wurde das Denkmal feierlich eingeweiht. So diente das Provisorium, als dessen Schöpfer die Rechnungen den Bildhauer Johann Frühwirt nennen, von vielen Prozessionen besucht, bis zum Jahre 1687. Dann mußte die Holzsäule abgebrochen werden, da die Vorarbeiten für das gelobte Mamordenkmal inzwischen so weit gediehen waren, daß sie nunmehr an Ort und Stelle fortgesetzt werden mußten. Kaiser Leopold I., der am 25. Oktober 1682 sein Gelübde in der Stephanskirche erneuert hatte, beauftragte wohl gleichzeitig Matthias Rauchmiller, das Modell der Votivsäule zu entwerfen; dieser geniale Virtuose, als Architekt und Maler ebenso berühmt wie als Bildhauer, empfahl sich der Gunst seiner Mäzene durch die bravurösen

und köſtlich vollendeten Elfenbeinſchnitzereien; ſein Aufenthalt in Wien, wo er ſeit 1676 nachweisbar iſt, war die längſte Etappe ſeines Wanderlebens. Das Rauchmillerſche Modell iſt nicht erhalten; doch wiſſen wir aus der weiteren Baugeſchichte des Denkmals, daß es ikonographiſch mit der in Zeichnung und Stich überlieferten Holzſäule übereinſtimmte; daß die Dreifaltigkeitsgruppe nach demſelben Typus gebildet war; daß aber das Poſtament aus drei Flügeln beſtand, die jeder in zwei Stufen untergeteilt waren und über angeſetzten Kragſteinen die neun Engelsfiguren tragen ſollten; und daß endlich drei der Engel ſitzend geplant waren. Nach Analogie zu anderen Baugeſchichten und nach dem ſtiliſtiſchen Befund (ſ. u. Beſchreibung) möchte ich annehmen, daß Rauchmiller in ſeinem Modell auch für alle Engelſtatuen die Entwürfe fixiert hat, die als Unterlage für die Kontrakte mit den Bildhauern dienen konnten. Er ſelbſt hat drei ausgeführt: die ſtehenden mit der Poſaune und mit der Laute, den ſitzenden mit dem Buch. Auch die Bekrönungsgruppe dürfte von Rauchmiller ſelbſt ſein, da für ſie — ebenſo wie für die drei Engel — in den ſpäteren Rechnungszuſammenfaſſungen kein Zahlungsvermerk eingetragen iſt. Ein rundes Geländer faßte das Denkmal ein. Rauchmiller iſt über der Arbeit geſtorben (5. Februar 1686). Aber auch das von ihm geplante Werk ſollte nur in ſtark veränderter Erſcheinung ſeinen Schöpfer überleben. Als zu Beginn des Jahres 1687 die ins Stocken geratene Arbeit wieder eifriger angegangen wurde, dürfte eine Konkurrenz von Projekten zu einer Umgeſtaltung ſtattgefunden haben; das beweiſen zwei bei Ilg (ſ. Lit.) beſchriebene Zeichnungen, die allein den fertigen Sockel beibehalten, im übrigen ihre Phantaſie frei wirken laſſen. Johann Bernh. Fiſcher (von Erlach) und Ludovico Burnacini bekamen den Auftrag; jener veränderte den nach Rauchmillers Plan fertiggeſtellten Sockel. Er ließ die Kragſteine abſchlagen, ſo daß die dreigeteilte Kernform klarer zutage trat; die Tiefenſeiten der Flügel ſollten Reliefe ſchmücken, deren verzweigtes theologiſches Programm der Jeſuitenpater Dr. Franziskus Menegatti, der ſpätere Beichtvater des Kaiſers, erdachte; auch ließ er das Poſtament drehen, ſo daß eine von zwei Flügeln eingefaßte Hauptfront gegen Süden entſtand; endlich wurde das runde Geländer durch ein anderes, der betonten „Triangularfigur“ des Sockels entſprechendes erſetzt. Ob Fiſcher

schon die Porträtstatue Leopolds für den Sockel projektiert hatte, läßt sich nicht entscheiden; daß er auch ein Modell für die Statue gearbeitet hat, dem aber der Kaiser eine Arbeit Strudels vorzog, möchte dafür sprechen. Auf Fischer selbst gehen aber die figuralen Reliefs zurück, er hat die „Historien“ geformt, überließ aber (wohl 1691) die Ausarbeitung dem Bildhauer Ignaz Bendl, als ihn der Kaiser als Lehrer in der Zivilarchitektur für seinen Sohn Josef (den späteren Kaiser) an seinen Hof zog. Die „emblematischen“ Felder darüber im zweiten Postamentgeschoß wurden von Frühwirt gearbeitet. Die Umgestaltung der Säule wurde dem Theateringenieur Ludovico Burnacini übertragen; in einer fast gleichzeitigen (1692 oder 1693) zusammenfassenden Darstellung wird als Beweggrund angegeben, daß die Form der „Säulen bereits auf denen Dörffern fast zu gemein werden wollen“ und darum an ihre Stelle etwas Neues gesetzt werden sollte. Zu der wunderbar ökonomischen Lösung, die von Rauchmiller geplanten und von ihm zusammen mit den „teutschen“ Bildhauern Johann Frühwirt, Matthias Gunst und Adam Kracker fast vollendeten Engelstatuen an der Pyramide verwenden zu können, kam Burnacini erst nach mancherlei Umwegen. Vier kleine Bleistiftskizzen in einem Klebeband der Hofbibliothek mit Handzeichnungen des Meisters (Min. 29) zeigen den Werdegang der Idee. Zuerst ein ganz flüchtiger Entwurf, der in der zweiten Zeichnung eingehend ausgeführt wird: statt der Säule eine Wolkenpyramide ohne architektonisches Gerüst; die Gruppe der hl. Dreifaltigkeit ist gelöst, zuhöchst sitzt Gottvater, unter ihm die Taube und etwa in der Mitte des ganzen Aufbaues, von Wolkenspiralen getrennt, steht Gottsohn, das hohe Kreuz in der Rechten. Schon auf dieser Zeichnung taucht die Allegorie der Überwindung der Pest durch den Glauben auf, denn mehrere Leichen bilden den Fuß der Wolkenpyramide und über ihnen steht eine Frau mit einem Kelch zwischen zwei knieenden allegorischen Gestalten, ein großer Engel weist zum Heiland empor. Die dritte Zeichnung bezieht schon einige der Engel in den Aufbau ein, zwei sitzende sind rechts, einer über dem andern, angebracht; Christus ist aus der Mitte hinaufgerückt, er sitzt etwas tiefer als Gottvater, aber schon „zur Rechten Gottes“; unter ihm scheint Maria zu knieen, andere Heilige und Engel sind über die Wolkenspiralen zerstreut; zuunterst kniet der Kaiser, von seinem heiligen Namens-

patron dem Schutze der Dreifaltigkeit empfohlen. Bevor es zur vierten und letzten Zeichnung kam, die im Aufbau, in der Anzahl der an der Pyramide angebrachten Figuren und ihrer Postierung vollkommen mit dem ausgeführten Denkmal übereinstimmt, muß noch eine Zeichnung liegen, die Burnacini als Vorlage einem Modell zugrunde legte, das er dem Kaiser zur Genehmigung seiner eingreifenden Umgestaltung vorlegte. Wir möchten annehmen, daß Paul Strudel dieses Modell gearbeitet habe, dem auch die Durchführung der Pyramide übertragen wurde, der als „wällischer Bildhauer" die besondere Protektion Burnacinis genossen haben mag und für den eine Zahlung von 149 fl. „wegen des in Abriß verfertigten Modells und derbei ausgelegte Unkosten" überliefert ist. Dieses vor kurzem im Wiener Kunsthandel aufgetauchte, aus Holz gearbeitete, stein- und goldfarben überstrichene 35 cm hohe Stück gibt eine knappe Reduktion des bestehenden Postamentes, an dem die geplanten Reliefe durch bronzefarbige Felder angegeben sind. An der Frontseite kniet im oberen Sockelgeschoß der Kaiser mit dem Engelskind, das die Krone trägt, die Gruppe ist zu dem künftigen Denkmal im Gegensinn entworfen. An der Pyramide aber hat Burnacini in einem Zuge mit der Überfülle der Gestalten aufgeräumt, die einen chaotischen Eindruck bewirkt hatten. Er arbeitet jetzt die architektonische Struktur heraus, umzieht sie spärlich mit Wolkenkränzen und krönt sie mit der von Engelchen getragenen regelmäßig komponierten Dreifaltigkeitsgruppe des neben Gottvater thronenden Christus. Die drei sitzenden Engel bringt er zu unterst an die Kanten, drei stehende darüber an die Fronten, aber zuhöchst setzt er nur an die rechte Kante der Frontseite den lautespielenden Engel Rauchmillers, die letzten beiden bezieht er noch nicht in den Aufbau ein, sie müssen als Gegenstücke der Kaisergruppe die Nebenfronten des Postamentes schmücken. Während Burnacini in seinen Zeichnungen die Engel ganz flüchtig und unabhängig von den ausgeführten Statuen charakterisierte, hat der Bildhauer des Modells, hat Strudel sich getreu an die bereits fertiggestellten oder schon in der Ausarbeitung begriffenen Statuen gehalten. Nur den einen Engel, der unter dem des Gunst mit Schild und Schwert auf der Postamentstufe steht, finden wir nicht auf dem ausgeführten Denkmal; es ist der neunte, und Strudel hatte sich zu seiner Ausführung

gedrängt, „damit nur gleichwohl auch er die Ehre habe, eins von ſeiner Hand darunter zu ſehen, ungeachtet der Contract auf alle großen Engel ſchon längſt vorhin zwiſchen der Commiſſion und die hieſigen teutſchen Bildhauer abgeſchloſſen geweſen" . . . So hat der Bildhauer des Modells in dieſem letzten Engel vielleicht den von Rauchmiller projektierten gegeben, den Strudel dann gründlich abänderte, oder es hat Strudel ſelbſt den neunten, zu deſſen endgültiger Faſſung er ſich noch nicht entſchieden hatte, die Serie ergänzend als Proviſorium hingeſtellt. Das vorgelegte Projekt wurde mit einigen Abänderungen vom Kaiſer genehmigt; die beiden Engel auf der Poſtamentſtufe wurden auch zur Pyramide hinaufgenommen, wie die letzte der Burnacinizeichnungen es angibt; und die einzelnen Figuren mußten untereinander die Plätze wechſeln. Strudel, der die Pyramide ſelbſt mit Wolken und Putten und das Gußmodell zur Bekrönung (gegoſſen von Johannes Kilian in Augsburg) ausführte, wußte auch ſeinen Engel an Stelle des Frühwirtſchen an die Frontſeite des Denkmals, an die ſichtbarſte Stelle der Pyramide über der Kaiſerſtatue anzubringen. Von den ſitzenden Engeln wurde der Rauchmillers mit dem Buch mit jenem Gunſts mit dem Regiment vertauſcht, der Frühwirts mit der Fackel behielt ſeinen Platz. Im zweiten Geſchoß kommen an die Nebenfronten rechts der von der Hauptſeite verdrängte Engel mit dem Herzogshut (Frühwirt), der wieder den im Modell hier angegebenen Engel mit der Poſaune (Rauchmiller) an die linke Nebenfront ſchiebt. Dort ſtand im Modell der Engel Gunſts mit Schild und Schwert, der jetzt einen Stock höher an die Kante des Heiligen Geiſtflügels hinaufrückt. Der Lautenſpieler Rauchmillers bleibt dort, wohin ihn das Modell projektiert hatte, der Lanzenträger Frühwirts ſteigt von der Poſtamentſtufe hinauf und wird ſein Gegenüber. Dieſe Neugeſtaltung des Denkmals durch Fiſcher und Burnacini muß ſchon 1688 vom Kaiſer genehmigt worden ſein, denn im September dieſes Jahres reicht Biſchof Kollonitz von Raab um die Überlaſſung der vollendeten aber durch die auf kaiſerlichen Befehl geſchehene Abänderung unbrauchbar gewordenen Teile der Säule, bei der Hofkammer ein. Die Bevorzugung Paul Strudels, die den Neid ſeiner deutſchen Kollegen erregte, war noch nicht zu Ende; ihm war die Hauptarbeit an dem oberen Aufbau zugefallen, jetzt bekommt er neue Aufträge für die

Bereicherung der Basis. Vor allem durfte er das Porträt des Kaisers ausführen und hat mit diesem Auftrag nach seiner glaubwürdigen Darstellung über Joh. Bernhard Fischer, der gleichfalls einen Entwurf dafür gemacht hatte, den Sieg davon getragen. Ferner durfte er die große Gruppe Fels mit Fides, Pest und Putto vor dem Sockel an der Hauptfront arbeiten. Obgleich in der Zusammenfassung von 1692 (3) Strudel ausdrücklich als Erfinder dieser Gruppe genannt wird, möchte ich dennoch Burnacinis Idee darin erkennen; mir scheinen die vorbereitenden Zeichnungen der Pyramide, in denen die Allegorie schon auftaucht, dafür zu zeugen. Auch ist die lockere Komposition völlig in seinem Geiste gehalten. Die letzte Arbeit, die noch dem Strudel übergeben wurde, sind die Engel mit den Schrifttüchern an den Stirnseiten des Postamentes; des Hinzuflickens sei kein Ende, klagen die deutschen Kollegen. 1692 war das Denkmal vollendet; es hat alles in allem 70—80.000 fl. gekostet. Die Posten der Bildhauer sind (ausgenommen die Rauchmillers) genau überliefert; die wichtigsten sind folgende: Die Deutschen bekamen für jeden großen Engel 300 fl., für jeden kleinen (auf der Balustrade) 50 fl., für die Adler, die die Schrifttücher halten 30 fl.; der „wällische" stellte höhere Forderungen: 600 fl. für seinen großen Engel, obwohl er ihn nur (wie auch seine anderen Figuren) „an der Hervorderseit fleißiger ausgehauen", während die braven Deutschen die ihren „um und um sauber ausarbeiten" mußten; für jedes Engelskind (der beiden Gruppen) 75 fl., für die Pyramide 6000 fl., das Kaiserporträt 2000 fl. und die untere Gruppe mit dem Felsen 2300 fl. Auch mit Fischer waren für seine Historie (die Reliefs, die er geformt und „aus dem Groben ausschlagen lassen") und das Kaiserporträt 3000 fl. akkordiert. Das Denkmal wurde zu wiederholten Malen restauriert, zuletzt während des Krieges; bei dieser günstigen Gelegenheit konnten die beiliegenden Detailaufnahmen gemacht werden.

Literatur: Alois Hauser, „Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien", in Mitteil. und Berichte des Altertumsvereines, Wien 1882. — A. Ilg, „Fischer von Erlach" (Wien 1895), der auf Hausers Abhandlung fußt, aber auch die alte Literatur zusammenstellt. — E. Tietze-Conrat, „Beiträge zur Geschichte der Grabensäule in Wien", Kunstgeschichtliches Jahrb. der Zentr.-Kom. 1909, Beiblatt. — Über die Restaurierung in den Jahren 1775 und 1776, E. Tietze-Conrat, in demselben Jahrbuch 1908, Beiblatt.

Beschreibung.

Das Denkmal, in der Mitte des Grabens zwischen den beiden Brunnen, ist aus weißem Salzburger Marmor, die Wappen und Schrifttafeln des untern Postamentgeschosses, die Dreifaltigkeitsgruppe mit der Glorie oben auf der Pyramide aus feuervergoldetem Kupfer. Das Postament ist in drei Flügel gegliedert, von denen zwei die Hauptseite einfassend gegen Südosten, beziehungsweise Südwesten, der dritte gegen Norden gerichtet ist; jeder der Flügel ist einer der göttlichen Personen gewidmet, und zwar der zur Linken der Front Gottvater, der zur Rechten Gottsohn, der rückwärtige dem hl. Geist. Große fliegende Engel (P. Strudel) an den oberen Stirnseiten der Flügel tragen Schrifttücher, die dieses Einteilungsprogramm verkünden: Deo Patri Creatori — Deo Filio Redemptori — Deo Spiritui Sanctificatori. Die Breitengliederung der Flügel geschieht durch profilierte Simse, die ein höheres Untergeschoß und ein verjüngt wirkendes Obergeschoß einfassen. Die optische Täuschung geschieht durch die unten angesetzten breiteren Reliefs und die an doppelt eingerollte Voluten gehefteten Wappenschilde an den Stirnseiten; diese enthalten [1]) an der südwestlichen den kaiserlichen Doppeladler mit Krone, auf der Brust das spanische, burgundische, österreichische, tirolische und habsburgische Wappen, und darunter zwischen Lorbeerfestons die kleinen Wappen von Steiermark, Kärnten und Krain. An der südöstlichen Seite das ungarische Wappen mit Krone und darunter wieder die drei kleinen Wappen von Dalmatien, Kroatien und Slavonien. An der Nordseite das böhmische Wappen mit Krone und darunter die Wappen von Schlesien, Mähren und der Lausitz. So konnte das dreigeteilte Programm auch die Heraldik beherrschen. In dasselbe Programm fügen sich auch die Reliefs an den Tiefenseiten; an dem Gottvater geweihten Flügel sind auf den größeren Feldern des Untergeschosses die Erschaffung Evas durch Gottvater im Paradiesgarten mit dem schlafenden Adam und vielen Tieren und — an der Hauptfront — die Pest in Wien dargestellt. Die vom ganz flach zum Vollrund wachsend gearbeiteten figurenreichen Szenen zeigen eine bildmäßige Kom-

---

[1]) Nach Hauser s. Literatur; ebenso auch die Transkription der Inschriften.

position, die kaum die untere Hälfte von den Personen einnehmen läßt und über den übrigen Teil den Luftraum dehnt. Auf dem Pestrelief ist die Stadt im Hintergrund, vom Westen her gesehen, vorne Episoden aus der Zeit der Seuche, das Sakrament spendende Geistliche, die Mutter, die sich über ihr Kind wirft, „Siechknechte", die die Dahingerafften auf dem Rücken zur Pestgrube schleppen und vorne ein großer Haufen von Toten, die über den Rahmen des Reliefs überquellen. — Szenen, wie sie der Erinnerung noch lebendig oder in den klassischen Pestdarstellungen von Plinius bis Abraham a Sancta Clara, von Marc Anton bis Poussin überliefert waren. In Wolken Gottvater mit einem Engel, der das Schwert, das so viele gerichtet hat, in die Scheide steckt. Die kleineren Reliefs des Obergeschosses, knappe ornamental wirkende Symbole: die Himmelskugel mit dem Tierkreis, Sonne, Mond und Sterne als Eckfüllung; an der Hauptseite die Erdkugel mit vier blasenden Windsköpfen. An dem Gottsohn gewidmeten Flügel ist unten die Einsetzung des hl. Abendmahls in hoher Halle mit herabhängender Ampel mit ihrer prototypischen Szene des alten Testaments, dem Passahmahl, dargestellt. Dieses, an der Hauptseite, zeigt, wie die Juden schon reisefertig um den Tisch versammelt sind und das Lamm verzehren, während links die Türpfosten mit seinem Blute bestrichen werden und der Engel mit dem Flammenschwert, der aller Erstgeburt den Tod bringt, an dem geöffneten Fenster vorüberzieht. Die Symbole beziehen sich auf das Sakrament des Abendmahles: der Kelch mit der Hostie von Engeln getragen, und auf Christi Opfertod, in engerem Zusammenhang noch mit dem Passahlamm: das Lamm Gottes mit dem Kreuzstab. An dem dritten Flügel ist die Ausgießung des hl. Geistes dargestellt mit der hl. Mutter, die im Kreise der Apostel sitzt, und gegenüber der Schöpfungsszene die Sintflut mit geknickten Bäumen und Leichen von Menschen und Tieren, im Hintergrund die Arche, die oben auf dem Berge Ararat gelandet ist. In den Feldern darüber ein flammendes geflügeltes Herz, das zum Himmel auffliegt, und über der Sintflut die aus den Wolken ragende Hand Gottes, die mit eiserner Rute auf die Gesetzestafeln weist, auf denen in Metallbuchstaben geschrieben steht: Per Legem Timoris. Diese von J. B. Fischer begonnenen von Bendl ausgeführten figuralen Szenen, verbunden mit den

von Frühwirt gearbeiteten ornamentalen des Obergeschosses, veranschaulichen ein theologisches Programm, das, wie wir es auch bei anderen überlieferten Baugeschichten finden, von einem nicht künstlerischen Ratgeber ersonnen ist. Der Jesuitenpater Dr. theologiae Franciscus Menegatti hat die Erfindung dieses ikonographischen Gerüstes besorgt. Die beiden Angelpunkte des Programms sind die Dreifaltigkeit und die Pest, die als verdiente göttliche Züchtigung aufgefaßt wird. Aus jener folgert die Dreiteilung, die zur Pest noch zwei andere göttliche Züchtigungen, die Tötung der ägyptischen Erstgeburt und die Sintflut fügte. Mit diesen drei Szenen der Strafe sind in engem, lockerem und lockerstem nach- und vorbildlichen Zusammenhang drei andere Szenen der Gnade gegeben, die zugleich genaue Illustrationen der auf den Marmorschriftrollen angeführten Prädikate der göttlichen drei Personen sind. Die Schöpfung für den Creator und ganz locker als Gegenbeispiel der Untergang durch die Pest, Entstehen und Vergehen. Das Abendmahl für den Redemptor und in engem Zusammenhang das Passahmahl, für das die furchtbarste ägyptische Plage den Hintergrund bildet. Pfingsten für den hl. Geist, das Fest seiner Ausgießung, durch welches Wort allein schon (abgesehen vom typologischen Zusammenhang) im Predigerstil der Zeit die Sintflut assoziiert werden konnte. Die Symbole darüber verknüpfen noch eine Glorifizierung der Gottesgnade der neuen Lehre, die das vom hl. Geist entflammte Herz zum Himmel aufsteigen läßt (per gratiam), im Gegensatz zur harten Fuchtel des alten Testaments, die für die Liebe das Gesetz gibt. So trifft es sich, daß an jedem Flügel auch die altbewährte Gegenüberstellung der Szenen sub lege und sub gratia wieder durchgeführt wird und wir hierin das letzte Gliederungsschema des Programms erfüllt finden. Alle Reliefs sind in einfacher Rahmung an den Tiefenseiten angesetzt, die oberen wirken wie leicht vorspringende eingewachsene Sockel, um die sich die einfassenden profilierten Gesimse verkröpfen; bei den unteren bilden schmale, aus Band- und Volutenornament geformte Streifen den etwas gezwungenen Übergang zur Breitengliederung. Zwischen den oberen Feldern ist an dem Treffpunkt der Flügel bei den beiden Nebenfronten wieder ein Wappen in Volutenrahmung angesetzt, und zwar gegen Nordosten das Niederösterreichs, gegen Nordwesten das Oberösterreichs. Darunter, den stumpfen Winkel des Untergeschosses ver-

kleidend, ist ein Adler mit einer offenen Schriftrolle angebracht; dieselbe aber ohne den Adler hängt auch an der Hauptseite herab, eine Art festlicher Teppich unter dem Kaiser und Hintergrund für die Gruppe Glaube und Pest. Die lateinischen Inschriften enthalten den Dank des Kaisers Leopold I. an die hl. Dreifaltigkeit für das Ende der Seuche, als dessen Zeichen das Denkmal geweiht wurde; sie enthalten des Kaisers Bitte um Schutz und Schirm, die die hl. Dreifaltigkeit ihm selbst, seiner Ehegemahlin, seinen Kindern, seinem Haus, seinen Völkern und Heeren, Reichen und Ländern angedeihen lassen möge. In die kurzen lapidaren Zeilen, die der Kaiser selbst erfunden und konzipiert haben soll, fließt als Kryptogramm das Unglücksdatum 1679 ein. Der Kaiser in persona, in dem für die Zeit so charakteristischen Ausdruck von weltlichem Kraftgefühl und Demut vor der Gottheit, kniet über einem Polster an der Hauptfront im offenen Winkel zwischen den Flügeln; ein kleiner Engel vor ihm trägt die Krone. Über die Rüstung fällt ein prächtiger Mantel, dessen reiche Bordüre in einer fernwirkenden Reliefierung gegeben ist; die große Lockenperücke und das Spitzenjabot bringen in kräftigerer und zarterer Arbeit der Bohrlöcher den stofflichen Reiz. Der Künstler dieser eindruckvollsten Porträtfigur unseres Barock hat zweimal seinen Namen verewigt; einmal an dem Polster: „P. Strudel F." und das andere Mal an dem Gesims über der Figur: „Paulus Strudel S. C. R. M. Arch. Sculp. In venit: Feci: Sculpsit." Während die Kaiserstatue durch das schmale Sims, auf dem sie kniet, noch mit dem Aufbau enger verknüpft ist, fehlt jeder architektonische Zusammenhang bei der großen Gruppe darunter. Über einen naturalistisch gestalteten Fels steht die Fides, ein großes Kreuz in der Linken, das Antlitz emporgehoben, und weist mit der Rechten auf die niedergeschmetterte Pest, ein furchtbar anzuschauendes Weib. Der ausgemergelte greise Körper rutscht die Steinblöcke hinunter, den Kopf mit den wirren Haarzotteln und grausig geöffnetem Mund voran; die linke möchte sich an dem Fels festklammern, die Rechte streckt sich gegen ein kleines Engelskind, das mit der Fackel gegen den Dämon zieht. Ein kräftiges und lebhaftes Temperament geht auch durch diese Gruppe Strudels, schmettert in der Fides empor und stürzt in der Pest hinunter; es ist die der barocken Gegenreformation

geläufige Siegergeste über den Ketzer. Wie durch die Komposition schwingt das Temperament auch durch ihre Erscheinung, zittert in der Haut der Alten, singt die akzentuiertesten Koloraturen in dem Gewandsaum der Fides und den sonnenklaren Belcanto in ihrem Antlitz.

Auf diesem Postament, das trotz angesetzter Reliefs, angehefteter Zutaten und angeschlossener Gruppen den architektonischen Kern deutlich vordrängt, steht die Pyramide von quellenden Wolkenspiralen umzogen, die ihre Struktur verwischen möchten. Daß aber doch das Gerüst noch durchschlägt, die klare Kante hier und dort bloß liegt, die Platten des Mantels starren, das macht auch wieder die Wolken leicht und wirbelnd; daß sie aufwärts steigen können und sich ballen, nicht wie schwere Schneemassen niederdrücken. In drei Stufen übereinander sind die Engel angebracht, die untersten an den Kanten und sitzend, die mittleren an den Fronten, aber stehend, die obersten wieder an den Kanten, auch stehend. Und wie der Blick von einem zum andern aufwärts- und niedersteigt, so hebt auch der eine Engel das Antlitz empor und der nächste senkt es in unaufdringlichem Rhythmus. Über dem Gottvater geweihten Flügel sitzt der Engel mit der Fackel in der Rechten und hält die Draperie mit der Linken; das Haupt mit den energisch zuckenden Locken blickt über die linke Schulter empor (Frühwirt). An der rückwärtigen Kante sitzt der Engel mit dem Regiment, das er in der zur Seite gestreckten Linken hochhält, die Rechte greift nach links hinüber und das Haupt blickt über die rechte Schulter (Kracker). An der dritten Kante sitzt ein gekrönter Engel und hält ein Buch mit der Rechten in seinem Schoß und greift mit der Linken in die Seiten; sein Kopf ist nach der anderen Richtung über die linke Schulter geneigt (Rauchmiller). Drei verschiedene Künstler haben die Figuren gearbeitet, doch spricht aus ihnen eine Verwandtschaft, die über den gemeinsamen Zeitausdruck hinausgeht. Nicht die intuitive Kraft, mit der sie das Übergeschlechtliche der Engel bringen, das männliche Pathos und die weibliche Anmut, das ist die lebendige Tradition, die sich in ihnen prachtvoll entfaltet. Aber das lyrische Sentiment, das so gut zu ihrem Sitzen paßt, die Attribute, die unbeachtet in der Linken liegen, das Wegblicken vom Buch, das Gefühl, das über die Aktivität gesiegt hat, durch die gleichen Ausdrucksmittel gesiegt hat, das deutet darauf hin, daß ein einziger Kopf die

Figuren alle erfunden hat, und den Entwurf den Bildhauern als Vorlage an die Hand gab. Als diesen Künstler möchte ich den genialen Rauchmiller ansehen, der über das Modell des Aufbaues auch noch diese Detailarbeit für die Figuren geleistet hätte. Die gleiche Verwandtschaft bindet auch die stehenden Engel der oberen Reihen; wundervolle Interpreten der Himmelsmusik sind die Rauchmillerschen Engel mit Posaune und Laute, bei jenem Blick und geöffneter Mund auf den getragenen Ton eingestellt, bei diesem eine großzügige Geste und im gleichen gewaltigen Rhythmus der Wirbel der Locken über der beschatteten Stirn. Neben Rauchmillers vollem Pathos wirkt Adam Krackers Figur mit der Lanze theatralisch leer; Frühwirts Engel mit dem Herzogshut, dessen Eifer zu einer aktiven Betätigung ausgenützt wird, hatte es leichter. Aller Erregung Ende ist der des Matthias Gunst mit dem Schild und Schwert, die Hände ruhig verankert, der Schlußpunkt an der Rückseite des Denkmals. So konventionell die Attituden erfunden scheinen, so konventionell die Attribute gewählt sind, so frisch und jung hat sie alle die künstlerische Kraft belebt. Es geht ein gewaltiges Flügelschlagen um diese Marmorbilder. In schnellerem Tempo, in heftigerem Schwingen hat Strudel seinen Engel an der Front gebildet, als ob er ihn mit Krone und Zepter ein Tremolo auf der Trommel wirbeln ließe. Sein Temperament hat auch dem symmetrischen Thronen der göttlichen Personen die steife Einförmigkeit genommen. Christus hält sein Kreuz, als wollte er sein Opfer bezeugen, das den Menschen die Erlösung gegeben, und in Gottvaters Geste liegt der Abglanz zornigen Schöpfertums, wie es zum erstenmal Michelangelo gab. Putten und Engelsköpfchen an den Wolken sind dekorative Arbeiten von Gehilfen des Meisters; sie lockern den Umriß, befreien den Marmor vom schweren Materialeindruck. Es scheint, daß einer dieser wällischen Bildhauer sein Monogramm MH ganz unten an der Nordwestseite der Pyramide verzeichnet hat; darüber steht an gut sichtbarer Stelle „Paul Strudel Op. istud fecit“.

Künstlerische Würdigung.

Drei untereinander durchaus verschiedene Künstler haben dem Denkmal ihren Stempel aufgedrückt. Rauchmiller, der nach Winkelmanns Zeugnis „im Zärtlichen die Griechen selbst übertroffen", hat wesentliche Einzelheiten gearbeitet oder beeinflußt; Fischer von Erlach hat dem Sockel die klare Grundform gegeben; Burnacini hat den phantastischen Aufsatz daraufgesetzt, in seinem Geiste hat auch Strudel mit der großen allegorischen Gruppe, mit den fliegenden Engeln das Postament erweitert. Die unterschiedene Tendenz, vor allem zwischen Fischer und Burnacinis Wirken, wurde wiederholt in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts hervorgehoben und jener zumeist auf Kosten des barockeren Italieners herausgestrichen. Gewiß besteht zwischen dem knappen Postament des akademischen Architekten und dem malerischen Gewächs des Theateringenieurs ein Gegensatz; doch hat Burnacini diesen auszugleichen gesucht, indem er die scharfe Abgrenzung der Stirnseiten durch die angesetzten flatternden Gestalten lockerte, indem er den präzisen Winkel der Frontseite durch die Gruppe über dem naturalistischen Fels verkleidete. Die weiche Fülle der Erfindungen Burnacinis hat den Ernst überwuchert, den Fischer durch sein Eingreifen dem Projekt Rauchmillers wieder abgewann; so ist die letzte Umgestaltung wieder den Weg zurückgegangen und Burnacini hat Rauchmillers schönen Engeln die Umgebung geschaffen, die ihnen zukommt.

Das Denkmal in frommer Dankbarkeit geweiht und geschaffen, hat jahrzehntelang die Verehrung eines wundertätigen Gnadenbildes genossen; heute ist sein tiefer Sinn dem Volk, das zu seinen Füßen sich drängt, verschlossen. Doch als sein historisch gewordener Besitz, als sein schönstes Wahrzeichen liebt Wien die Säule, das Memento mori aus einer Zeit, da seine Kraft am herrlichsten stand. Merks Wien!

Verzeichnis der Bildtafeln:

Tafel 1: Grabensäule, Gesamtansicht. **Tafel 2:** Grabensäule, Gesamtansicht. **Tafel 3:** Zeichnung von Burnacini. **Tafel 4:** Modell der Grabensäule. **Tafel 5:** Gruppe des Sieges des Glaubens und darüber Kaiser Leopold I. **Tafel 6:** Relief der Erschaffung der Eva und der Sintflut. **Tafel 7:** Engel von M. Rauchmiller. **Tafel 8:** Engel von M. Rauchmiller (Detail). **Tafel 9:** Engel von J. Frühwirt. **Tafel 10:** Engel von Paul Strudel.


CHAPEAUX POUR DAMES
SALO
AR MODES
TRUB
RUBELL
TRAFIK

















